

LA UNDÉCIMA EPISTOLA DE LOPEZ PINCIANO Y LA LIBERTAD CREADORA DE PÉREZ DE MONTALVAN

A. VALBUENA-BRIONES
University of Delaware. USA

López Pinciano en la carta onzena de su *Philosophia Antigua Poética* dirigida a don Gabriel, expone la preceptiva sobre la épica, bajo cuyo epígrafe incluye la novela.

Comienza en una forma anecdótica. Nos dice que, a finales de julio, se encontraba con Hugo a las puertas de la casa de don Fadrique de Toledo y que tras varias urbanidades entró en el domicilio de su huésped, siguiendo a su amigo. Una vez dentro, después de los saludos de rigor, don Fadrique observó que su acompañante "estaua un poco delgado en el rostro" (López Pinciano III, 143) y le preguntó si había estado enfermo, a lo que don Hugo respondió:

Hélo estado un poco, mas ya estoy de manera que me atreueré a quebrar un par de lanças como valiente justador, y darme de cuchilladas con el gigante Goliat, y aun con Brandafurriel y Candramarte (III, 144)

Se introduce así, con esta bernardina irónica, la discusión sobre la materia poética de la heroica.

Dice Menéndez y Pelayo que el humanista López Pinciano:

presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo, cuyas líneas generales pueden restaurarse, aun independientemente del texto de Aristóteles, que él va

comentando en la doble forma de diálogos y epístolas, o más bien epístolas que encierran diálogos (Menéndez y Pelayo, II, 223).

El médico vallisoletano no se limita, como ha demostrado Shepard, a explorar y definir la teoría aristotélica de la *Poética*, sino que fusiona ésta con las ideas estéticas del Renacimiento. Incluye como ejemplo de la épica *Las Etiópicas* o *Fortunas de Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, la novela helénica que influiría marcadamente en los escritores del Siglo de Oro español, e incluso acepta dentro del género el *Amadís de Gaula* y el *Amadís de Grecia* (López Pinciano III, 177-178). Admite dentro de aquella especie novelas en prosa y manifiesta especial preferencia por *Las Etiópicas*. Con respecto a ésta, insiste en la extraordinaria imaginación empleada en la estructura y colocación de los episodios en su trama, alude a la compasión que éstos infunden en el lector, alaba el estilo de sus párrafos, concede la posibilidad de una interpretación alegórica de la narración y, además, y sobre todo, llama al autor poeta, es decir, le otorga la palma o laurel por su labor creadora (López Pinciano III, 167) y, en su valoración, no vacita en compararlo una y otra vez con Homero y Virgilio.

Esta novela helénica es para López Pinciano una creación literaria ideada y realizada según los cánones de la poética, y puede servir de ejemplo de cómo elaborar un relato épico en su tiempo. Aplica al género de la Heroica una definición similar a la que había dado de la Trágica. Dice que el poema épico es una "imitación común de acción graue, hecha para quitar las pasiones del alma, por medio de la compasión y miedo" (III,147). Declaración casi idéntica a la que había elucidado sobre aquel género dramático (II, 316-317). Por "común" quiere decir que usa narración y diálogo (Shepard 124), lo que la distingue de la tragedia, a la que llama imitación "activa". Coinciden ambas explicaciones en la gravedad de la acción o sea que ésta sea realizada por personas graves de carácter moral elevado, y también en el fin de purgar las pasiones de ánimo. Se refiere aquí a las perturbaciones naturales e involuntarias del hombre, que le asaltan y persiguen, como "ira, miedo, tristeza, compasión y otras ansf" (López Pinciano, II, 312).

Interesa resaltar que el médico teorizador, después de haber definido y declarado la tragedia en la epístola octava, pasa, en la undécima, a tratar de la épica, relacionando las dos especies en un momento de gran creación literaria, en el que la revisión y redifinición de los géneros abre la puerta a las adaptaciones teatrales de temas novelescos.

La Historia Ethiópica es, según López Pinciano, un ejemplo proclamo de la épica amorosa y entre sus cultivadores menciona, además de Heliodoro, a Museo y a Aquiles Tacio (III, 180), los cuales "se pueden admitir, porque debaxo de aquella paja floxa, ay grano de mucha sustancia" (III, 180-181). Recomienda que la fábula tenga unidad, y asienta ésta, no tanto en la acción como en el tema de la misma. Se observa un trascendental cambio con respecto al pensamiento de Aristóteles. Al aceptar la conformidad proporcionada por el tema, el autor de la *Philosophia Antigua* señala el camino de la revolución dramática de Lope de Vega. La novela helénica, a pesar de sus muchas acciones, guarda unidad porque versa sobre el amor de Teágenes y Cariclea, el cual otorga correspondencia a los diversos acontecimientos del argumento.

Al considerar la idea de la imitación, insiste en que ha de parecer verdadera y que se deben evitar los excesos de imaginación que pudieran enturbiarla como ocurre en los malos libros de caballerías, "los cuales tienen acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejança a verdad" (II, 8). En la práctica esta verosimilitud se basa en la idea de que la acción no repugne inmediatamente la confianza del espectador, aunque los acasos o circunstancias mermen lo creíble, y siempre que quede la duda de que tal vez en un lugar remoto tal suceso pudiera haber ocurrido. Este concepto dista mucho de la opinión moderna de verosimilitud, pero el mensaje es claro; se procura formular una realidad con la que el individuo pueda comunicarse, se intenta ofrecer una acción que sea apreciada y aceptada por el lector.

El comentarista español establece que "no ay diferencia alguna essencial ... entre la narración común fabulosa del todo y entre la que está mezclada en historia" (III, 165), ya que "la que carece de verdadero fundamento, puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaja a las que en verdad se fundamentan;" -y añade-

"yo, a lo menos, más quisiera auer sido autor de la *Historia*, de Heliodoro, que no de la *Farsalia*, de Lucano" (III, 166). Aseveración que conduce a la superioridad de lo inventado sobre lo real, criterio que impulsó la fuerza creadora del barroco.

Al especificar las diferencias formales de la Heroica, constata que la "fábula puede ser simple sin agnición y peripecia, y compuesta con peripecia y agnición" (III, 179). Por agnición o reconocimiento había explicado que era "una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la qual venimos en grande amor o en grande odio de otro" (II, 25), y por peripecia "una mudança súbita de la cosa en contrario estado que antes era" (II, 25-26). En otro momento, advierte que la composición con ambos recursos merece alabanza y, por ello, ofrece el ejemplo de *La Eneida* (III, 179). Después de haberse hecho una clasificación de los tipos de agniciones, el doctor Hugo concluye:

Y assí no tengo que dezir más que aprouar y prouar vuestra sentencia con la *Historia*, de Heliodoro, la qual para mí es una galana fábula, y en quien el poeta sembró por toda ella la simiente del reconocimiento de Cariclea, primero, con las escrituras, después con las joyas, y después con las señales del cuerpo; de todas las quales vino últimamente el reconocimiento y soltura de fudo tan gracioso y agradable, que ninguno más" (II, 38-39).

Por "fudo en la fábula se dize aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo del afloxar, el qual se dize soltura" (II, 84). Concepto que corresponde con el moderno de suspensión. La admiración por el novelista griego se manifiesta en estas palabras de don Fadrique: "Don del sol es Heliodoro, y en esso del fudo y soltar nadie le hizo ventaja, y en lo demás, casi nadie" (II, 86). Por lo visto hasta aquí se puede decir que el tratadista neoaristotélico, que señala *La Iliada*, *La Ulisea*, *La Eneida* y *Las Etiópicas* como modelos de la épica, resalta esa última, porque presenta sucesos admirables de un caso amoroso entre distinguidos príncipes en una fábula deleitosa. Los protagonistas son elevadas personas, cuyas tribulaciones y peripecias ponen de manifiesto el temple de sus voluntades y la firmeza de sus convicciones. Se crea la suspensión mediante los cambios de fortuna

que acechan a los personajes en sus respectivos itinerarios. Los acontecimientos están orientados por una flexible, pero firme, filosofía de causalidad, que conduce a los reconocimientos finales. El desenlace sobreviene con la reunión definitiva de los amantes, y ha sido cuidadosamente preparado a lo largo de una multiplicidad de lances y aventuras que fueron prolongando la acción.

A Juan Pérez de Montalván le corresponde el mérito de haber sido el primero de haber llevado el asunto de *Las Etiópicas* al teatro en una comedia, titulada *Teágenes y Clariquea*, que se incluyó en el *Segundo tomo de las comedias* de aquel autor, y que vio la luz en Madrid en 1638 (fols. 112-134). Pérez de Montalván había cultivado la novela ejemplar en su colección *Sucesos y prodigios de amor*, 1624, en la que se incluye "La prodigiosa", relato que González de Amezúa clasifica "del género de aventuras de asunto extranjero, con influencia manifiesta de Heliodoro" (XVIII). El doctor madrileño, siguiendo las recomendaciones de Lope de Vega, adaptó a la forma teatral diversas novelas de caballerías, como *Don Fiorisel de Niquea*, de Feliciano de Silva, y *Palmerín de Oliva*, atribuida a Francisco Vázquez. Profeti (458-459) aboga por la autoría de Pérez de Montalván de la comedia *La Gitanilla* (primera redacción), adaptación teatral de la novela ejemplar cervantina. Hurtado y Palencia indicaron concisamente, ya en 1925, que, en la sección de la comedia novelesca de Pérez de Montalván, "de la obra de Heliodoro deriva *Teágenes y Clariquea*" (697). Francisco López Estrada en el "Prólogo" a su edición de la *Historia de los amores de Teágenes y Cariclea* (XXXII-XXXIV) hace una mención poco favorable de la obra de Pérez de Montalván, y Emilio Crespo Güemes lo constata en la "Introducción" a su traducción del griego *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea* (52, n32).

La *Teágenes y Clariquea* de Juan Pérez de Montalván es una libre adaptación del relato helénico, en la que el autor ha estructurado con pericia la famosa historia de los amantes. Ha reelaborado y ordenado cronológicamente la acción. Postpone el aplaudido episodio que hacía comenzar la novela *in medias res*. Don Fadrique había indicado en la *Philosophia antigua* "que esta doctrina de comenzar por el medio no es mala, pero no es necessaria y puede hazer el poeta lo que le pareciere sin agrauiar a la sustancia del poema" (III, 207). Pérez de Montalván

sigue este consejo y abre la acción con el conflicto de los pretendientes que aspiran a obtener la mano de la bella Clariquea en Menfis. La doncella tiene quince años y es "una muger perfetamente hermosa" (fol. 113) y en ese día se cumple el vaticinio de que un valeroso príncipe se enamorará de ella. Los pretendientes son: Eumenes, monarca de Egipto; Anaximandro, Rey de Persia; Nemón, Príncipe de la China; Tiamis, Rey de los Besanos, y Teágenes, Príncipe de Tesalia.

Teágenes, arrastrado por un fatal impulso había llegado a Menfis, y ha participado en competición con los otros galanes en los juegos de carrera y lucha, de los que ha salido vencedor. Sinforosa le corona con una guirnalda de flores, y, al hacerlo, se prenda de su apostura en una situación que recuerda aquella otra, en la que la infanta Urraca calza la espuela al Cid, en la conocida comedia *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, y que resalta el mundo caballeresco, nuevo ámbito que ahora se confiere a las aventuras de los leales amadores. Clariquea, sacerdotisa del templo, le ofrece al tesaliano el hacha encendida, y los jóvenes se sienten instantáneamente atraídos el uno del otro, en una escena (fol. 115 a, b) que tiene su contraparte en el famoso episodio de la novela helénica (Heliodoro, III, fols. 81 a, b).

El esquema argumental de la primera jornada sirve para calibrar el proceso de elaboración de la pieza dramática. Se confiere a la obra un tono de capa y espada. Los acontecimientos que Calasiris revela a Gnemón, en la casa de Nausicles en los libros segundo, tercero y cuarto de *Las Etiópicas*, se han reducido a un mínimo y se han presentado como "imitación activa", cual corresponde al género nuevo. Hay cambios, en cuanto a los personajes. Los protagonistas son los mismos, aunque el nombre femenino ha sufrido una pequeña metátesis fonética y ahora se llama Clariquea. Las figuras de Calasiris, el sacerdote errante de Menfis, y la de Charicles, el sacerdote de Delfos y padre putativo de la doncella, han sido reducidas a una, la de Neusicles, el sacerdote de la diosa Isis en Menfis, y cuyo nombre, en la variante de Nausicles, había designado al mercader enamorado de Tisbe en el relato helénico. Oroóndates, el primero de los sátrapas, y su esposa Arsace, que es, además, hermana del gran rey, han sido transformados en el Rey Eumenes y su hermana Sinforosa, y participan en la acción

desde el principio. Esto, a primera vista, puede parecer el baturrillo de nombres al que aludía Quevedo en su *Perinola* (467, I); sin embargo, debe considerarse que la arbitraria transformación ha servido para simplificar la acción y obtener mayor unidad y secuencia. No se olvide que Mesonero Romanos alabó en Pérez de Montalván "los artificios de sus comedias" (XXXII). En este acto, la extensión del tiempo ha sido reducida a un día; y el espacio, a Menfis. Nuestro dramaturgo, atento a las recomendaciones del *Arte Nuevo* de Lope de Vega, desarrolla una acción cómica con los personajes Frisón, criado de Teágenes, y Marfisa, de Clariquea, los cuales remedan en forma grotesca las declaraciones amorosas de sus amos y ayudan al rápido pasaje de la acción principal, a la par que la destacan en una técnica de claroscuro. El resultado es una prótasis de fluida secuencia de escenas en la que lo grave alterna con lo cómico, y en la que el estilo es fresco y sonoro. No faltan algunos recursos típicos de especial alabanza. Hay que añadir que las repeticiones de expresiones pudieran considerarse como una falla de inspiración, pero éstas no dejan de tener sonoro atractivo en el público.

La jornada segunda introduce el episodio que da principio a la novela de Heliodoro, la cual, como dijimos, comienza *in medias res*. Tiamis descubre a Clariquea en un "baxo", rodeada de cuerpos muertos entre los restos de un banquete, que está llorando, mientras atiende a Teágenes, herido, en su regazo. La famosa y sorprendente situación de la novela, que creaba la suspensión ante las identidades de estos desafortunados jóvenes, se coloca en la comedia, bien entrada la acción, en la epítasis, como ilustración de las tribulaciones de los amantes, es decir, de la miseria que producen los embates de fortuna. Pérez de Montalván está alerta de la importancia de esta escena y la describe con detalle más adelante, esta vez en un parlamento de Eumenes, pues el rey ha sido testigo de lo ocurrido. Esta nueva incorporación sirve para realzar el dramatismo del cuadro y la coloca hacia la mitad del acto segundo ("Sobre la verde yerua, que fue verde, / y ya el color con tanta sangre pierde", fol. 125). El famoso episodio de la confusión de identidades del final de este acto se ha llevado a cabo con maestría en una técnica de claroscuro. El dramaturgo sigue la información de la novela griega, ofrecida al final del libro primero y al comienzo del

segundo, y ha sabido presentarla con gran atractivo escénico. La falta de luz produce el equívoco hasta que la llegada de Neusicles con ella restaura el orden y disipa los malentendidos. El planto de Teágenes se introduce con irónica emoción y el enredo se resuelve naturalmente con el deleite propio de tal peripecia.

El escritor madrileño ha diseñado con destreza el papel del rey besano, cuya acción había conectado desde el principio, y prescinde de la famosa mentira de Cariclea de que ella y Teágenes fueran hermanos. El ritmo de las escenas es rápido y las intervenciones de los graciosos adecuadas.

En la jornada tercera se desarrolla más la complicación. Eumenes ha invadido Etiopía en búsqueda de los leales amantes y ha tomado una ciudad. Teágenes recapitula las tribulaciones por las que ha pasado en compañía de Clariquea. Añade en esta exposición dos episodios que no figuran en la novela helénica. Uno es el de la isleta de los gigantes lotófagos (fols. 130b-131b), inspirado en la historia de Polifemo de la *Odisea* (lib. IX), y el otro, el del mar que se hiela y que impide el movimiento de la embarcación en la que navegan (131b-132b), concesión a la fantasía legendaria. Teágenes termina su relato implorando al rey que le castigue a él y perdone a su amada. Cuando han sido puestos en libertad, Frisón les advierte que un ejército etíope se acerca, y que aquella nación tiene la costumbre de sacrificar a sus dioses a los primeros prisioneros que caigan en su poder. Es, entonces, cuando son capturados por las huestes de Hidaspes y Persina. La peripecia vuelve a ilustrar el tema de la mala fortuna y "el fluido" ha sido atado más y más hasta el momento del desenlace. La última escena produce los reconocimientos soltando el enredo en el momento de la inmolación de los cautivos al dios Apolo. Clariquea toma la palabra y revela que Teágenes es descendiente de reyes y que por ello está exento de esta cruel ley, y que ella misma es la hija perdida de los monarcas negros. El color de su piel se explica, porque su madre, en el momento de concebir, contemplaba la pintura de Andrómeda, blanca y desnuda, en la tela que colgaba en la recámara real. Se acepta, por tanto, la creencia, defendida por Plinio (VII, 12), de que la fuerza de la mirada podía, con la estimativa, influir en la concepción. Persina más tarde, cuando su hija nació blanca, temió que Hidaspes la culpara de

LA UNDECIMA EPISTOLA DE LOPEZ PINCIANO

adulterio, por lo que un criado (Celasiris) la puso en una barca con las señas de un "anillo y un papel escrito" (136b). La doncella invoca al oráculo de Apolo como juez de la verdad de su declaración. Pérez de Montalván ha simplificado los reconocimientos de la soltura de la intriga, pero sigue en lo esencial a la novela de Heliodoro (Lib. X). La pieza termina con el perdón general y la aceptación de Clariquea como princesa de Etiopía, se estipula el matrimonio de los leales amadores, y el de Tiamis con Sinforosa; y Montano, o sea el autor, pide "vitores y alborozos" (136b) al público por su deseo de servirle.

Pérez de Montalván ha logrado su objetivo al componer una comedia de trama bien organizada y de rápida andadura, en la que la imitación guarda las leyes del teatro de Lope. Recurre a lo narrativo en las diversas recapitulaciones que se pronuncian en la pieza, y prescinde de aquellos aspectos que pudieran mermar la unidad de la fábula, como son la separación de los amantes con itinerarios individuales, la historia de Gnemón o la de la rivalidad de Tiamis y Petosiris. Pérez de Montalván ha tenido en cuenta los consejos de López Pinciano, y, en su adaptación, realiza su menester con libre habilidad e imaginación. Posee, además, "trozos bellísimos de elocución" (Mesonero Romanos, XXXII) que atrajeron en su tiempo el favor del público.

BIBLIOGRAFIA

- AVALLE-ARCE, Juan. "Introducción". *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega. Madrid: Castalia, 1973.
- BOWIE, E.L. "The Greek Novel". *The Cambridge History of Classical Literature*, I, ed. Easterling and Knox, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- CERVANTES, Miguel de. "Prólogo al lector". *Novelas exemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1613.
- FORCIONE, Alban. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín. "Prólogo". *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalván. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949.
- HELIODORO, *Historiae Aethiopiae Libri Decem*. Ed. Vicente Obsopoeus. Basilea: Ex Officina Hervagiana, 1534.
- IDEM, *La historia de los dos leales amantes. Teágenes y Chariclea*. Trad. Fernando de Mena. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1587.
- IDEM, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Trad. Emilio Crespo Guemes. Madrid: Gredos, 1979.
- HURTADO, Juan y GONZALEZ PALENCIA, Angel. *Historia de la Literatura Española*. 2ª ed. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Olózaga, 1925.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco. "Prólogo". *Historia de los amores de Teágenes y Cariclea*. Trad. de Fernando de Mena. Biblioteca selecta de clásicos españoles. RAE, Madrid: Aldus, 1954.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: C.S.I.C., 1973, 3 vols.
- MCINNIS, Judy. "Allegory, Mimesis and the Italian Critical Tradition in Alonso López Pinciano's *Philosophia Antigua Poética*". *Hispano-Italic Studies*, 1 (1976), 9-22.

LA UNDECIMA EPISTOLA DE LOPEZ PINCIANO

- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Ed. Sánchez Reyes, vol. II. Madrid, Aldus, 1940.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. "Apuntes biográficos y críticos". *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. BAE, 45, Madrid: Rivadeneyra, 1858, V-XXXIX.
- PARKER, Jack H. *Juan Pérez de Montalván*. Boston: Twayne, 1975.
- PEREZ DE MONTALVAN, Juan. *Teágenes y Clariquea*. Segundo Tomo de las Comedias de... Madrid: Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez de Montalván, 1638.
- PLINIO, *Naturalis Historia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942. V. II.
- PROFETI, María Grazia. *Per una bibliografia de J. Pérez de Montalbán*. Instituto de Lenguas y Literaturas extranjeras de Verona: C. Cursi, Pisa, 1976.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco. *Perinola*. Obras, BAE, 48, Madrid: Rivadeneyra, 1859.
- SANDY, Gerald N. *Heliodorus*. Boston: Twayne, 1982.
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1962.
- VEGA, Lope Félix. *Rimas*, ahora añadidas con el *Nuevo Arte de hacer comedias de este tiempo*. Madrid: Alonso Martín, 1609.
- ZIMIC, Stanislav. "El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, enero-diciembre, 1964.